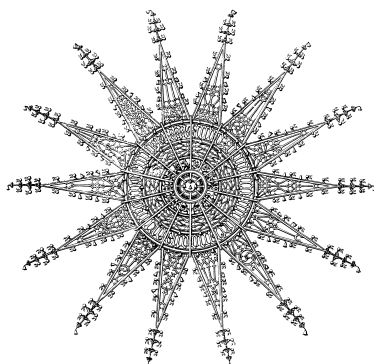


**BOLLETTINO
DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE
«IL SAGGIATORE MUSICALE»
2002**



**Nel 2002 le attività dell'Associazione
sono state sostenute dalla**



**FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
IN BOLOGNA**

**e dal Ministero per i Beni e le Attività culturali
Direzione generale dello Spettacolo dal vivo**

ASSOCIAZIONE CULTURALE «IL SAGGIATORE MUSICALE»

CONSIGLIO DIRETTIVO

Fabio Alberto Roversi Monaco (presidente), Lorenzo Bianconi (vicepresidente),
F. Alberto Gallo, Alessandro Roccatagliati,
Cesarino Ruini (segretario tesoriere)

COLLEGIO DEI PROBIVIRI

Giorgio Forni (presidente),
Fabrizio Della Seta, Giuliano Di Bacco

L'Associazione «Il Saggiatore musicale» è stata costituita nell'autunno 1993 da Lorenzo Bianconi, Renato Di Benedetto, F. Alberto Gallo, Roberto Leydi e Antonio Serravezza come «libera istituzione culturale senza fine di lucro»: essa «si propone come scopo la promozione di iniziative culturali, editoriali, didattiche e formative nel campo della musicologia». Oltre i sunnominati, sono soci fondatori Pier Carlo Brunelli, Giorgio Forni, Giuseppina La Face Bianconi, Ezio Raimondi, Fabio Roversi Monaco e Cesarino Ruini. Dal 1994 l'Associazione pubblica il semestrale «Il Saggiatore musicale».

Possono essere soci ordinari o sostenitori le persone fisiche e giuridiche che ne facciano richiesta e che vengano accettate col voto unanime del Consiglio direttivo in carica. Il Consiglio direttivo, eletto dall'assemblea generale dei soci per un quinquennio, è composto da cinque membri.

Nelle proprie attività l'Associazione «Il Saggiatore musicale», come l'omonima rivista, coltiva la tendenza della “musicologia critica” e si prefigge di alimentare la discussione intellettuale sulla musica intesa, in senso lato, come parte integrante della cultura.

Sede: Dipartimento di Musica e Spettacolo, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, via Barberia 4, 40123 Bologna

tel.: 051 2092000

fax: 051 2092001

e-mail: saggmus@muspe.unibo.it

sito Internet: <http://muspe.unibo.it/period/saggmus/index.htm>

TRE CONFERENZE-LEZIONI
SUL MEDIOEVO E IL RINASCIMENTO

in collaborazione col Centro di promozione teatrale «La Soffitta»
del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università
Bologna, palazzo Marescotti

13 marzo 2002

STEFANO LORENZETTI (La Spezia), *Concerti di voci e concerti di strumenti nel Rinascimento italiano*

Il 'concerto di voci' e il 'concerto di strumenti' sono da intendersi come due polarità, in certo qual modo indeterminate, di un rapporto indeterminato anch'esso, fluido, mutevole, variabile, che finisce per mettere in dubbio l'esistenza stessa di quella polarità. A livello sperimentale, l'universo musicale rinascimentale viene concepito come universo globale, totalizzante, in cui la figura logica dell'analogia sembra predominare su quella dell'anomalia. A livello simbolico, è un universo che predilige, non a caso, la percezione tipica del senso dell'udito, percezione involontaria, adirezionale, policentrica.

Partendo da una tale prospettiva preliminare, si è cercato di verificarne la fecondità ridiscutendo uno dei luoghi comuni della storiografia rinascimentale, che postula nell'«emancipazione della musica strumentale da quella vocale uno dei più importanti rivolgimenti nella storia della musica tra 1400 e 1600» (Howard Mayer Brown). Se cerchiamo di riformulare in modo più vicino alla mentalità dell'epoca il nostro oggetto di studio, diviene evidente come il grande evento della separazione tra musica vocale e musica strumentale sia un "grande evento" solo per i musicologi del '900, non certo per i musicisti rinascimentali: per costoro è semplicemente un non-evento.

Infatti, il concetto che una maggiore considerazione della musica strumentale passi attraverso la conquista di una sua autonomia, lungamente attesa e infine faticosamente raggiunta, è estraneo agli ideali didattici ed estetici cinquecenteschi. L'affermazione della musica strumentale non procede mediante l'atomizzazione da quella vocale bensì, al contrario, attraverso l'assidua frequentazione ed il costante colloquio fra i due generi. La meccanica, acritica connessione di concetti quali 'sviluppo', 'emancipazione', 'autonomia' non rende ragione di un processo difficile da schematizzare e apparentemente contraddittorio, che vede la crescita della musica strumentale attuarsi in contemporanea con l'affermazione di una "dipendenza ideale" dalla vocalità che, lungi dal frenarne lo sviluppo, ne costituisce il fondamentale stimolo e allo stesso tempo l'irrinunciabile presupposto teorico.

18 marzo 2002

STEFANO CAMPAGNOLO (Cremona), *La caccia in musica tra Petrarca e Boccaccio*

Il manoscritto Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze conserva, in *unicum*, la caccia «Per larghi prati, per gran boschi folti» attribuita a Giovanni da Cascia. Questa caccia rappresenta un *hapax* stilistico sia per il tema poetico (una caccia condotta da donne, avulsa dall'allegoria tradizionale della caccia come metafora amorosa) sia per la mancanza degli artifici consueti del genere: non ci sono infatti onomatopее, e la versificazione segue l'impronta più rigorosa della poesia madrigalistica. L'intonazione musicale è altrettanto singolare, realizzata su una struttura *durchkomponiert* solo in apparenza frazionata dall'alternarsi di varie *divisiones* mensurali, e con una sezione in *hoquetus* tra le più vaste della musica trecentesca italiana.

Il componimento poetico richiama un poemetto giovanile di Giovanni Boccaccio, *La caccia di Diana* (1334-36) – appartiene al periodo napoletano dell'autore –, che alla lettura risulta un vero campionario di tematiche, *topoi* e immagini larghissimamente diffusi nella poesia per musica del Trecento, fondamentalmente ancora attardata sulla poetica dello *stil novo*. Sono elementi che fanno di quest'opera una sorta di raffinato archetipo di stile elevato per gli sviluppi successivi della caccia per musica. Sebbene questa caccia non abbia conosciuto la diffusione delle altre opere del Boccaccio, è significativo che uno dei codici perduti, che la conteneva nella consueta silloge (probabilmente d'autore) comprendente anche l'*Amorosa visione*, sia elencato negli inventari della dispersa biblioteca viscontea, ovvero in un ambito cortese in cui per certo operò anche Giovanni da Cascia, e forse anche l'anonimo estensore del testo di «Per larghi prati».

Mette conto notare che il madrigale «Non al suo amante più Diana piacque» – l'unico dei *Rerum vulgarium fragmenta* messo in musica nel Trecento (Jacopo da Bologna), che perciò rappresenta per il Petrarca la più rilevante connessione con la poesia per musica – è affine per argomento all'operetta boccacesca e contiene un richiamo alla dea della caccia con la rievocazione del mito di Atteone. L'ambito in cui fu concepito questo madrigale (secondo le ben note ipotesi di datazione formulate da Pierluigi Petrobelli) potrebbe essere il medesimo in cui operò Giovanni: ciò permetterebbe d'ipotizzare per queste due composizioni analoghi spunti di committenza e fruizione.

10 aprile 2002

STEFANO PATUZZI (Bologna), *Leggere ed ascoltare il madrigale nel Cinquecento*

A partire da posizioni piuttosto periferiche, il tema dell'ascolto ha gradualmente guadagnato, nell'ultimo scorcio dell'Otto e nel corso del Novecento, una centralità sempre maggiore negli studi musicologici. Nonostante lavori pionieristici e panoramici – per tutti quelli di Hugo Riemann, Arnold Schering, Heinrich Bessler –, un interesse continuo e d'ampio respiro per i processi fruitivi si constata però solo a partire dalla seconda metà degli anni '80. Quest'approccio – in parte “laterale” – a brani madrigalistici del secolo XVI comporta tuttavia almeno tre problemi: la conoscibilità solo parziale dei processi d'ascolto propri di quell'epoca; i riflessi in sede esecutiva prodotti dal sistema di notazione e dal formato in cui il brano veniva e viene letto; la distanza tra le più generali condizioni fruitive del Cinquecento e quelle odierne.

Circa le modalità d'ascolto cinquecentesche, può essere d'aiuto considerare la produzione destinata alla viola bastarda, in specie quella derivata dalla trasposizione strumentale di brani vocali. Se ne possono evincere alcuni dei criteri di scelta in base ai quali determinati segmenti dell'assetto contrappuntistico originario venivano privilegiati.

L'esecuzione, del resto, frutto di una lettura d'insieme, risentiva e risente a tutt'oggi tanto dei formati di presentazione del dettato compositivo quanto del sistema di notazione. La polarità data dai libri-parte e dalla partitura – per tacere d'altre soluzioni intermedie – svela una gamma di specificità i cui effetti riguardano da vicino l'ascoltatore tanto antico quanto odierno: un ascoltatore che, quando anche sia provvisto del giusto senso della distanza rispetto a quei contesti fruitivi antichi, solo in parte potrà ricostruire una serie di competenze che nel secolo XVI erano del tutto comuni. Necessariamente diverso è il grado di conoscenza del repertorio composto ed eseguito in una data corte, poniamo, e in un dato torno d'anni; diversa la coscienza della rete di rimandi intertestuali, dettati anche da articolate strategie di «emulazione, competizione e omaggio», dunque diverso l'orizzonte d'attesa che ne deriva; diverso, e per l'ascoltatore del secolo XXI solo parzialmente immaginabile, il *soundscape* che, in senso lato e in senso stretto, faceva da sfondo a ogni esecuzione, concepita in vista di un'occasione, in o per un dato luogo; diversa, infine, la visione prospettica: aperta e interrogativa quella originaria, rivolta al futuro; protesa verso il passato e talvolta tacitamente teleologica quella odierna.

Il miraggio di un'illusoria ricreazione delle condizioni fruttive cinquecentesche mostra tutta la sua inconsistenza. Appare più fruttuoso recuperare prassi esecutive storicamente sempre più esatte, e affiancarvi l'indispensabile consapevolezza della somma di problemi ora citati, e d'altri affini: un'azione bifronte che assume il senso della tensione verso un limite.

CONVEGNO INTERNAZIONALE

MUSICA URBANA:

IL PROBLEMA DELL'INQUINAMENTO MUSICALE

in collaborazione con

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Dipartimento di Musica e Spettacolo

Centro di promozione teatrale «La Soffitta»

col patrocinio di

World Forum for Acoustic Ecology

Regione Emilia Romagna, Assessorato alla Cultura

Provincia di Bologna, Assessorato alla Cultura

Comune di Bologna, Assessorato alla Sanità e Ambiente

Comune di S. Lazzaro di Savena, Assessorato alla Cultura e Ambiente

Bologna, palazzo Marescotti, 17-19 maggio 2002

Comitato scientifico: Alessandro Cocchi, Gianluca Gardini, Marcella Gola, Giu-

seppina La Face Bianconi, Francesco Antonio Manzoli, Gian Paolo Salvioli, Lamberto Trezzini; coordinamento di Carla Cuomo

Programma

Venerdì 17 maggio

Saluti di: Fabio Roversi Monaco, presidente dell'Associazione culturale «Il Saggiatore musicale»; Pier Ugo Calzolari, Magnifico Rettore dell'Università di Bologna; Marco De Marinis, direttore del Dipartimento di Musica e Spettacolo; Valerio Calzolaio, deputato al Parlamento, relatore della legge quadro n. 447/1995 sull'inquinamento acustico; Vera Negri Zamagni, vicepresidente e assessore alla Cultura, Regione Emilia Romagna; Marco Macciantelli, assessore alla Cultura, Provincia di Bologna; Gian Paolo Salvioli, assessore alla Sanità e Ambiente, Comune di Bologna; Alberto Piras, assessore alla Cultura e Ambiente, Comune di San Lazzaro di Savena

GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI (Bologna), introduzione: *Storia di una casa, di un seminario e di alcuni tacchini*

CARLA CUOMO (Bologna), relazione di base: *Inquinamento musicale: una questione di civiltà*

MARCELLA GOLA (Bologna), *L'inquinamento musicale è un problema giuridico?*

GIANLUCA GARDINI (Chieti), *L'amministrazione pubblica e la musica*

MICHAEL BULL (Brighton), *The Aural Privatising of Urban Space: Motives and Consequences*

GIOVANNI MAZZOTTI (Bologna), *Anatomia dell'apparato uditivo*

PIERLUIGI LENZI (Bologna), *Funzioni dell'apparato uditivo*

ANTONIO ARPINI (Milano), *Tendenze musicali attuali: socioacusia precoce e tutela del paesaggio sonoro*

RENATO DI BENEDETTO (Napoli), "Render vano l'udire"

Sabato 18 maggio

PINA LALLI (Bologna), *Disattenzione civile e ascolto coatto: suoni, rumori e segnali per il nuovo flâneur metropolitano*

EUGENIO BORGNA (Novara), *I linguaggi del silenzio*

GIORGIO PESTELLI (Torino), *La tutela dell'ascoltatore alfabetizzato*

FABRIZIO FRACCHIA (Milano), *Gli strumenti di tutela preventiva contro l'inquinamento musicale*

BARBARA POZZO (Como), *La tutela civilistica: il danno e il suo risarcimento. Profili di diritto comparato*

GUIDO CANDELA (Bologna), *Effetti sociali della musica, tra piacere e inquinamento: un controllo economico complesso*

TONI GERACI (Mantova), *Inquinamento acustico, consumismo e musica di sottofondo*

ALBERTO RINALDI CERONI (Bologna), *Il danno uditivo da trauma acustico: aspetti introduttivi e generali*

MARCO MONTAGUTI e GIOVANNI BATTISTA RAFFI (Bologna), *Abuso di musica e re-*

lative implicazioni fisiopatologiche. Aspetti inerenti l'attività lavorativa e aspetti medico-legali

LUDOVICA MALAGUTI ALIBERTI (Roma), *Patologia da rumore: stress e affaticamento mentale*

MARIO MATTIA (Roma), *Rumore e musica*

ALESSANDRO COCCHI (Bologna), *Nuovi parametri per la valutazione della gradevolezza del suono*

GIOVANNI SEMPRINI (Bologna), *Propagazione controllata del suono*

Domenica 19 maggio

LAMBERTO TRONCHIN (Bologna), *La caratterizzazione acustica delle cavee teatrali*

NICOLA PRODI (Ferrara), *La qualità dell'ascolto tra gli esecutori*

ALBERT MAYR (Basilea), *Spazio, tempo, suono*

PIO ENRICO RICCI BITTI (Bologna), *Salute psichica e ambiente sonoro*

FRANCO FRABBONI (Bologna), *Il paesaggio acustico nell'educazione*

LUIGI RAMBELLI (Bologna), *I rumori e la vivibilità della città*

EDOLO MINARELLI (Bologna), *L'esperienza di ARPA nel controllo dell'inquinamento acustico, sia generico sia musicale*

Il testo dell'introduzione (Giuseppina La Face Bianconi) e della relazione di base (Carla Cuomo) è pubblicato in questo fascicolo, pp. 183-195.

SETTE SEMINARI DI STORIA DELLA MUSICA

coordinati col corso di Storia della musica,
Corso di laurea in Discipline dell'Arte, della Musica e dello Spettacolo,
Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Bologna

Oggetti e metodi della storiografia musicale medievale

Il seminario, coordinato da Giuliano Di Bacco (Bologna), è frequentato sia da studenti di Storia della musica DAMS sia da studenti e laureati d'altri Atenei e corsi di laurea. Ha proseguito la sua attività di formazione e ricerca articolata su due livelli.

Nel primo si è tenuto un ciclo d'incontri sul tema "La musica e il Principe", concluso da una giornata di studio che ha coinvolto in qualità di relatori alcuni studenti frequentanti negli anni passati. Nel secondo sono stati presentate e discusse ricerche recenti sulla musica tardomedievale italiana nonché progetti in corso, fra cui il *Repertorio e incipitario della musica profana italiana 1300-1415*, realizzato in collaborazione con Stefano Campagnolo, Gianluca D'Agostino, Francesco Facchin, Gioia Filocamo ed Elisabetta Pasquini.

Si sono tenute due visite di studio – alla Biblioteca Estense Universitaria di Modena (in collaborazione con Alessandra Chiarelli) e alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze –, una giornata di studio e quattro incontri a tema.

12 dicembre 2001

DONATELLA MELINI (Milano), *Arte e potere a Milano nel Quattrocento*

27 febbraio 2002

Giornata di studio su "La musica e il Principe. Il suono del potere nel tardo Medioevo italiano": relazioni di Enrico De Stavola (Bologna), Renata Pieragostini (Parma), Maria Semi (Bologna), Nozomi Shimizu (Bologna-Ravenna), con la partecipazione di Andrea Gamberini (Milano) e Donatella Melini (Milano)

5 marzo 2002

MASSIMO ZENARI (Friburgo), *La poesia per musica dell'"ars nova" italiana*

22 aprile 2002

TIZIANA SUCATO (Pavia-Cremona), «*Lo sòno, ossia lo canto, de li dicti marigali, secondo l'uso moderno, dee essere bellettissimo*»

30 aprile 2002 (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze)

TERESA DE ROBERTIS (Firenze), *I metodi della paleografia nello studio dei manoscritti fiorentini del Trecento*

Le collettanee di musica vocale profana e devozionale italiana del secolo XVI

Coordinano Concetta Assenza (Ancona) e Paolo Cecchi (Bologna). Giunto al suo terzo ed ultimo anno, il seminario sulle raccolte collettive a stampa di musica profana del secolo XVI è stato suddiviso in due moduli didattici distinti ma complementari. Un primo modulo, a carattere generale, ha riguardato questioni generali intese a far conoscere allo studente i problemi di metodo e i lineamenti storici complessivi dell'argomento del seminario. Nel corso del secondo modulo, più specialistico, sono stati approfonditi, anche mediante esercitazioni, i temi tratteggiati nella parte introduttiva del seminario. Di seguito si riporta l'articolazione tematica dei due moduli.

Modulo didattico introduttivo: elementi di storia del madrigale e della canzonetta cinquecenteschi, con particolare attenzione al ruolo e alle caratteristiche delle miscellanee collettive a stampa (con una seduta di ascolto guidato); tipologie e caratteristiche dei diversi tipi di raccolte collettive profane; introduzione ai repertori bibliografici della musica del secolo XVI; elementi di metrica e forme della poesia per musica; introduzione ai principi di schedatura e catalogazione finalizzati alla ricerca storica sulle fonti musicali del secolo XVI.

Modulo didattico di approfondimento: illustrazione approfondita della scheda per la catalogazione delle raccolte collettive profane del secolo XVI; approfondimento dei lineamenti storici delle miscellanee collettive nel secolo XVI con esemplificazioni mirate, relative a quattro raccolte specifiche (due di madrigali e due di generi strofici); esercitazione di trascrizione e analisi metrica dei testi musicati; introduzione agli elementi di notazione musicale di base della musica del secolo XVI; esercitazione di schedatura in base a microfilm delle singole raccolte collettive affidate a ciascuno studente (con analisi degli originali nel Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna).

Problemi e aspetti della musica del Novecento

Il seminario, coordinato da Raffaele Pozzi (Bologna), è giunto al quart'anno. Aperto agli studenti interessati alla musica d'arte del Novecento, ha affrontato, con incontri affidati a singoli studiosi, i seguenti argomenti:

5 marzo 2002

PIER PAOLO DE MARTINO (Napoli), *L'ultimo Fauré: un problema critico e storiografico*

11 marzo 2002

ANTONIO CORALLINO (Palermo), *Il "Socrate" di Erik Satie*

19 marzo 2002

ANNA FICARELLA (Bari), *Il tardo stile di Ferruccio Busoni*

9 aprile 2002

MARGHERITA SUSSARELLU (Torino), *L'opera per pianoforte di Alfredo Casella dal neoclassicismo al "dubbio tonale"*

16 aprile 2002

ALESSANDRA MORRESI (Venezia), *Gli Studi per pianoforte di György Ligeti*

Gli studenti, per la parte pratica del seminario, si sono esercitati nel lavoro di ricerca sul Novecento musicale, contribuendo alla banca dati della musica italiana del Novecento promossa dall'Istituto di Studi musicali "Goffredo Petrassi" di Latina.

La mitologia e la letteratura greca come fonte di opere musicali

Traendo spunto da opere musicali, il seminario coordinato da Ilde Illuminati (Bologna) ha trattato i loro precedenti letterari, con particolare riguardo alla letteratura greca e latina e al mito. In relazione a *Medea* di Luigi Cherubini, gli argomenti sono stati: il mito di Medea nella letteratura; *Medea* di Euripide; Euripide, il coro tragico e la monodia; le *Argonautiche* di Apollonio Rodio. In relazione al *Ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi e all'*Ulisse* di Luigi Dallapiccola: il mito di Ulisse nella letteratura; i poemi omerici e l'*Odissea*; l'*Ulisse* di Dante (*Inferno*, XXVI).

Musica come disperazione: il problema dell'inquinamento musicale

Il seminario, quadriennale (2000-2004), ha concluso il second'anno. La ricerca si colloca nel quadro internazionale dei *soundscape studies*, e sviluppa il concetto di 'ecologia acustica' attraverso l'indagine sui rapporti tra musica, uomo, cultura e ambiente.

Nel 2002 l'argomento è stato affrontato dal punto di vista medico. Il seminario è stato articolato in due parti: tre incontri di riepilogo (*La musica inquina?*), per i nuovi iscritti, sui contenuti del programma svolto nell'anno precedente, e sei incontri sul rapporto tra musica e salute, dei quali due musicologici e quattro dedi-

cati all'Anatomia, alla Fisiologia, alla Medicina del lavoro, alla Psichiatria. La parte medica è stata coordinata da Francesco Antonio Manzoli. Per il suo carattere interdisciplinare, il seminario è stato frequentato da studenti sia dei corsi di laurea umanistici sia di Giurisprudenza, Medicina, Ingegneria, Fisica. Tutti gli incontri si sono svolti nel Dipartimento di Musica e Spettacolo.

Parte prima: *La musica inquina?* Riepilogo delle lezioni svolte nell'anno precedente

21 febbraio 2002

TULLIA MAGRINI (Bologna) e CARLA CUOMO (Bologna), *Inquinamento musicale ed ecologia acustica*

28 febbraio 2002

MARCELLA GOLA (Bologna) e GIANLUCA GARDINI (Chieti), *Organizzazione giuridica e legislazione italiana. Nozioni di base di diritto pubblico*

7 marzo 2002

MICHELE CAIANIELLO (Bologna), GIOVANNI FACCI (Bologna), PAOLO MOLINARI (Bologna), PAOLA PIZZI (Bologna), *La tutela pubblica contro gli inquinamenti fra dottrina e giurisprudenza*

Parte seconda: *L'inquinamento musicale come problema di salute*

14 marzo 2002

CARLA CUOMO (Bologna), *Musica e salute: ecologia acustica, ecologia della mente*

21 marzo 2002

GIOVANNI MAZZOTTI (Bologna), *Anatomia dell'apparato uditivo*

4 aprile 2002

PIERLUIGI LENZI (Bologna), *Funzione dell'apparato uditivo*

11 aprile 2002

LUDOVICA MALAGUTI ALIBERTI (Roma), *Patologia da rumore: stress e affaticamento mentale*

18 aprile 2002

EUGENIO BORGNA (Novara), *I linguaggi del silenzio*

9 maggio 2002

CARLA CUOMO (Bologna), *Musica e salute: ecologia acustica, ecologia della mente (II)*

La musica di consumo in Italia: economia, sociologia, stile

Nel second'anno di attività il seminario coordinato da Paolo Somigli (Roma) ha trattato aspetti del rapporto fra musica di consumo e società, ed in particolare funzioni e caratteri del rock in Italia negli anni '80 e '90. L'argomento è stato affrontato in una prospettiva multipla, in tre cicli di tre incontri l'uno. Nel primo ciclo è stato inquadrato storicamente e metodologicamente il problema; nel secondo, sono state indagate questioni connesse al diritto d'autore, col contributo di

Raffaella Pellegrino (Bologna); nella terza ci si è soffermati su un repertorio di canzoni degli anni '80 e '90, in particolare dei Litfiba, per individuarne caratteristiche stilistiche, tematiche, funzioni.

29 novembre 2001: *Introduzione allo studio della musica di consumo* (Somigli)

6 dicembre 2001: *La musica di consumo in Italia dal dopoguerra agli anni '60* (Somigli)

13 dicembre 2001: *Il rock in Italia: inquadramento storico* (Somigli)

17 gennaio 2002: *Introduzione al diritto d'autore* (Pellegrino)

24 gennaio 2002: *Il festival: cornice giuridica* (Pellegrino)

31 gennaio 2002: *Il festival: problemi e tipologie contrattuali* (Pellegrino)

1 marzo 2002: *Il rock italiano negli anni '80: caratteristiche, tematiche, funzioni* (Somigli)

8 marzo 2002: *I Litfiba* (Somigli)

15 marzo 2002: *I Litfiba e il rock italiano negli anni '90* (Somigli)

Editing di testi scientifici in musicologia

Il seminario coordinato da Elisabetta Pasquini (Bologna), articolato in otto incontri, ha fornito gli strumenti primari per redigere tesine, ricerche bibliografiche e tesi di laurea. Gli studenti hanno appreso e messo in pratica i rudimenti dell'*editing* (come si redigono le note a piè di pagina, i rinvii bibliografici, le citazioni, le bibliografie, come si usano gli stili tipografici) e si sono poi cimentati, in piccoli gruppi, nel lavoro di segreteria di redazione (come si predispongono i dattiloscritti e si correggono le bozze di stampa), esercitandosi su alcune schede critiche da pubblicare in questa rivista.

LA MUSICA NELLA STORIA E NELLA CULTURA

CORSO D'AGGIORNAMENTO E FORMAZIONE INTERDISCIPLINARE
PER INSEGNANTI DELLA SCUOLA SECONDARIA

in collaborazione col Dipartimento di Musica e Spettacolo,
l'IRRE dell'Emilia Romagna e l'Associazione culturale «Proteo»
e col patrocinio del Provveditorato agli Studi di Bologna

Bologna, palazzo Marescotti

12 aprile 2002

FRANCESCO SABBADINI (Bologna), *La musica strumentale nel periodo classico-romantico*

19 aprile 2002

MARCO BEGHELLI (Pesaro), *Far dramma in musica: il melodramma italiano del primo Ottocento*

3 maggio 2002

DARIO OLIVERI (Palermo), *"Musica degenerata": destino della musica europea negli anni del nazismo*

10 maggio 2002

ALBERTO CAPRIOLI (Bologna), *Musica e architettura nell'opera di Luigi Nono*

14 maggio 2002

ROBERTO DE CARO (Bologna), *L'interpretazione musicale e il suo contesto*

24 maggio 2002

BENEDETTO PASSANNANTI (Roma), *Storia dell'ascolto, ascolto della storia*

Il corso è stato coordinato da Benedetto Passannanti (Roma), in collaborazione con Cristina Cano (Bologna).

SESTO INCONTRO DEI DOTTORATI DI RICERCA IN DISCIPLINE MUSICALI

Bologna, palazzo Marescotti, 1° giugno 2002

ANNA VILDERA (Padova), *"Usus veteres" nel Cerimoniale marciano del Cinquecento*

DANIELE VALENTINO FILIPPI (Cremona), *Scelte poetiche ed atteggiamenti compositivi nella "Selva armonica" (1617) di Giovanni Francesco Anerio*

DAVIDE DAOLMI (Roma), *L'indagine drammaturgica al servizio della scenotecnica barocca: "L'armi e gli amori" al Teatro Barberini*

TARCISIO BALBO (Bologna), *La "Didone" dal Metastasio a Händel: il come ed il che cosa*

MARIATERESA STORINO (Trento), *Riconoscimento stilistico all'ascolto*

CLAUDIA POLO (Arezzo), *Verdi nei "media": alcune riflessioni sulla figura e l'opera*

Gli *abstracts* delle relazioni si leggono in questa rivista, VIII, 2001, pp. 427-429.

DUE SEMINARI ESTIVI DI MUSICA ANTICA

in collaborazione con

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna,

Dipartimenti di Musica e Spettacolo

e di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni culturali,

Villa I Tatti – Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (Firenze),

Associazione Clavicembalistica Bolognese,

Comune di San Lazzaro di Savena, Comune di Dozza,

Provincia di Bologna, Libreria Musicale Italiana (Lucca)

San Lazzaro di Savena, villa Cicogna, 10-11 giugno 2002

AFFETTI ED EFFETTI CANTABILI: PROBLEMI DI PRASSI ESECUTIVA VOCALE E STRUMENTALE
seminario condotto da Luigi Ferdinando Tagliavini (Friburgo); coordinato da Marco Beghelli (Pesaro), con esemplificazioni vocali di Maurizio Amadori, Margherita Gianola e Brunella Maugeri, studenti DAMS/Musica dell'Università di Bologna

Il seminario ha preso in esame alcuni aspetti fondamentali dell'antica prassi esecutiva vocale e strumentale tuttora negletti da gran parte degli esecutori, compresi molti sedicenti "interpreti filologici", che troppo spesso sembrano trascurarne l'importanza. La prima giornata è stata dedicata al repertorio tastieristico italiano del '600, e in particolare a questioni riguardanti l'agogica, la ritmica e l'espressione degli "affetti"; la seconda giornata all'esecuzione vocale del repertorio settecentesco, con particolare riguardo al rapporto voce/strumenti nel recitativo "accompagnato" e al problema dell'appoggiatura in connessione con la declamazione del testo verbale. La trattazione teorica è stata accompagnata da esemplificazioni pratiche strumentali e vocali a scopo didattico.

Dozza (Bologna), Rocca sforzesca, 8-13 luglio 2002

Secondo seminario internazionale estivo "Jacopo da Bologna": LA POLIFONIA D'ARTE NELLA STORIA E NELLA CULTURA DEL TARDO MEDIOEVO ITALIANO

Comitato promotore: Margaret Bent, Giuliano Di Bacco (direttore), Francesco Facchin, John Nadas, Cesarino Ruini, Anne Stone

INTORNO AL CODICE BOLOGNA Q.15

Coordinato da Margaret Bent (Oxford), e con la partecipazione di Giuliano Di Bacco (Bologna-Ravenna), Francesco Facchin (Padova), Donato Gallo (Padova), Jan Herlinger (Baton Rouge), Pedro Memelsdorff (Milano), John Nadas (Chapel Hill), Alejandro E. Planchart (Santa Barbara), Cesarino Ruini (Bologna) e Federica Toniolo (Padova)

Il seminario si è occupato dell'importante codice di origine veneta, oggi a Bologna, del repertorio di cui è testimone e del suo contesto storico-culturale, in vista della pubblicazione di uno studio (con riproduzione fotografica) a cura di Margaret Bent. Esso ha fornito l'occasione per uno scambio di idee ed esperienze fra generazioni di studiosi del tardo Medioevo italiano. Il programma ha comportato la presenza di esperti e studenti di storia, arte e letteratura coeva. Hanno partecipato alcune dozzine di giovani provenienti da diversi paesi europei ed extraeuropei; sono state messe a disposizione alcune borse di studio.

UN SEMINARIO DI MUSICOLOGIA

in collaborazione con
la Facoltà di Scienze della Formazione e
il DAMS dell'Università di Torino

LA RECEZIONE DI GLUCK NEL TEATRO MUSICALE EUROPEO

Torino, Sala delle Lauree, 3 dicembre 2002

GIOVANNI CARLI BALLOLA (Lecce), *Cherubini, Spontini, Rossini e altri: vere e presunte eredità gluckiane*

Nel considerare l'eredità di Gluck nel teatro musicale franco-italiano tra gli ultimi decenni del '700 e i primi dell'800, occorre per prima cosa scervere quan-

to di autenticamente gluckiano possa esservi confluito, isolandolo da elementi non peculiari e non significanti. Sarebbe semplicistico ravvisare impronte gluckiane in ogni opera provvista di apparati corali, di recitativi vigorosi e di una certa qual seriosa sostenutezza: in quegli anni, non v'è dramma per musica degno di nota (si pensi solo agli *Orazi* e *i Curiazi* di Cimarosa) che di tali elementi non sia in qualche modo e misura provvisto. La ricerca va quindi condotta su altri livelli, nel vivo e nello specifico del linguaggio gluckiano: mettendone in luce quella tensione unitaria, quella nuda e cruda tragicità, quelle violenze e asperità quasi espressionistiche, e soprattutto quella gestuale plasticità coreutico-pantomimica, intensa e prosciugata, che da *Orfeo ed Euridice* a *Iphigénie en Tauride* si fa strada a spese del coro e della danza, fagocitati in una struttura drammaturgica d'impressionante novità e fecondità. V'è poi da considerare la *qualitas* dell'invenzione melodica, sia solistica sia corale, assai diversa dalle coeve italiana e francese. Un canto di sovente intriso di *humus* liederistico, o volto a un'omoritmica declamazione corale di sapore sacrale, prossima a riaffiorare nella *Zauberflöte*, ma che a tempo e luogo dialoga anche con i solisti: come avviene nella coeva *tragédie lyrique* borghese e intimistica di Piccini e Sacchini, ove la concisa scansione tragica gluckiana, pur stemperandosi in linee più morbide, conserva l'aspirazione all'unitarietà quale dato drammaturgico irreversibile. Nell'asciutto, innervato sinfonismo di Cherubini – s'intende, quello di *Démophon*, *Anacréon*, *Les Abencérages* – è il pervicace integralismo sonatistico a divenire la vera causa efficiente di tale voglia di continuità drammatica. Nel contempo si fa strada, splendidamente spadroneggiando in Spontini (*La vestale*, *Olympie*), quel plasticismo processionale da bassorilievo ellenistico, insieme corale, coreutico e sinfonico, indicato quale capitale struttura drammaturgica dello stile gluckiano. Se ne ravviseranno vividi bagliori in certi luoghi di *Moïse et Pharaon*, *Norma*, *Dom Sébastien*, fino all'ultima spiaggia dei *Troyens*, e fintanto che nell'opera eroica sussisteranno tracce delle antiche dorature del Sublime.

LAURA COSSO (Parma), *Sublimità gluckiane e ribaltamenti nel fantastico. L'itinerario di Berlioz*

Attraverso un'analisi degli scritti, del *Grand traité d'instrumentation* e di alcuni luoghi della produzione berlioziana, fino all'omaggio gluckiano nei *Troyens* (e nella revisione di *Orfeo*), l'intervento rivede la tesi tradizionale secondo cui Gluck avrebbe rappresentato per Berlioz una sorta di polo classicistico contrapposto alla propria formazione romantica. Le ragioni per cui una simile tesi non convince sono molteplici. In primo luogo, perché privilegia un'eredità sotto il segno di un sublime scultoreo e solenne (lo "stile marmoreo monumentale" di Berlioz), trascurando altri elementi di penetrazione gluckiana (gli aspetti di violenza espressiva, di eccesso, di "terribile"). In secondo luogo, perché alimenta una visione teleologica che, facendo perno sull'ultima grande opera berlioziana (*Les Troyens*), finisce col circoscrivere il romanticismo del compositore a una prima fase, dopo la quale gli ideali classicistici latenti riaffiorerebbero fino a predominare, generando ossimori di un Berlioz romantico-classicista, o viceversa.

Meglio pensare che sia lo stesso rapporto con Gluck a contenere più componenti contrastanti, di ammirazione e di dissidio, secondo un'impostazione che si mantenne costante nell'intero arco creativo berlioziano. I motivi di ammirazione

si compendiano nel concetto di 'verità espressiva' (proprietà di accenti nella declamazione, funzione espressiva dell'orchestra, pertinenza timbrico-coloristica, armonizzazione funzionale all'espressività); quelli di dissidio si legano invece al rifiuto dell'estetica classicistica sottesa alla drammaturgia gluckiana, ovvero a un piano concettuale che si affida sostanzialmente all'espressività della parola. Non si comprende infatti la poetica di Berlioz se non si pone in giusto rilievo un elemento essenziale: la scoperta dell'irriducibilità di senso, di una potenza evocativa e suggestiva dei suoni del tutto indipendente dalla parola, attraverso la quale egli si fece fautore di quel ribaltamento estetico (la completata emancipazione della musica strumentale) che con un certo ritardo coinvolse anche la Francia.

Se dal piano estetico passiamo ai possibili debiti gluckiani, siamo invece costretti a proporre una differenziazione. Al di là della fase giovanile, c'è un ampio tratto della produzione matura di Berlioz in cui l'impronta gluckiana si manifesta in modo mediato, non esplicitamente derivativo, attraverso elementi molto specifici del linguaggio musicale: (1) irregolarità fraseologiche nella declamazione; (2) principio dell'ostinato ritmico scosso da accenti dinamici e da sincopi; (3) predilezione per il modo maggiore sottoposto a intensificazione espressiva attraverso le risorse del modo minore. È una fase, questa, ove predomina l'esplorazione nei territori aperti dalla bellezza antinomica victorhughiana; e dunque nei versanti del sublime capovolto: nel grottesco, nel demonico, nel fantastico-visionario.

È indubbio invece che nei *Troyens* quello iato tra derivazioni gluckiane e totale diversità di accento sembri ricomporsi. Non solo vi sono infatti pagine che rimandano a Gluck per caratteri formali e movenze della declamazione, ma c'è anche una vicinanza di tono poetico, la volontà di ricreare un'analogia "grandezza di stile", una sublimità di sentimenti. Si tratta tuttavia solo di una componente, in un'opera decisamente pluristilistica, che non solo conserva aspetti del Berlioz visionario, ma che soprattutto presenta un piano drammaturgico lontanissimo, malgrado il soggetto classico, dalla tragedia gluckiana, dai suoi caratteri di semplificazione, concisione e chiarezza razionalistica.

Come leggere allora *Les Troyens*? come il polo classicista che si afferma, esaurita la parentesi romantica? Si è più vicini al vero se li si pensa come l'invenzione di un'*Eneide* immaginaria (lontani ricordi virgiliani, letture del padre al compositore bambino), rievocazione di un mondo di memorie personali attivato dal teatro, in cui il culto dell'antichità è tutt'uno con la nostalgia di un'identità da ricercare in un "remoto" dell'esperienza biografica. Cosicché non è difficile comprendere come, dopo essere entrato in territori pericolosi e aver sondato anche le possibilità distruttive del fantastico, il ritorno al sublime morale dell'epica virgilio-gluckiana abbia potuto costituire l'estremo rifugio nelle virtù consolatorie dell'arte, ancor più che il coronamento di un ideale estetico lungamente vagheggiato.

MAURIZIO GIANI (Bologna), *La recezione di Gluck in Germania sino a Wagner*

È nell'ultimo quarto del secolo XVIII che in area germanofona si consolida l'immagine, insieme titanica e paterna, di un Gluck artista baciato dalla grazia, sacerdote dell'arte metafisica per eccellenza. Lo si osserva già nel celebre ritratto di Joseph Duplessis, dipinto all'indomani dei trionfi parigini di *Iphigénie en Aulide* e *Orphée* (1774): a tale immagine darà sostanza letteraria E.T.A. Hoffmann nel *Rit-ter Gluck* (1809). Tuttavia, nell'evocare Gluck come uno spettro che si aggira in-

quieto in una Berlino in cui lo si esegue ancora ma senza più capirlo, Hoffmann accenna indirettamente anche alla crescente distanza che separa il mondo musicale del nuovo secolo dal riformatore dell'opera. Negli accenni a Gluck sparsi negli scritti dei maggiori estetologi e critici a cavallo tra '700 e '800 si ritrovano incessantemente i consueti Leitmotive della semplicità, della nobiltà di dizione, della perfetta aderenza della musica alle parole. Già Christian Friedrich Daniel Schubart, verso il 1784, lamenta che nell'*Iphigénie en Aulide* le arie siano più declamazione che musica; Carl Maria von Weber ha parole di ammirazione solo per la qualità del recitativo gluckiano; nel 1824, Friedrich Rochlitz sostiene che Gluck ha solo intravisto il nocciolo della vera riforma operistica, possibile solo abolendo radicalmente i numeri e costruendo ogni atto come un gigantesco Finale. (L'idea sarà fatta propria da Wagner, che sicuramente aveva letto il testo di Rochlitz.) Il più cospicuo omaggio teorico reso a Gluck nel primo Ottocento, il *Versuch einer Aesthetik der dramatischen Tonsatzes* di Ignaz von Mosel (1813), è un dichiarato «tor-niamo al passato e sarà un progresso», concepito come reazione allo strapotere dell'opera italiana, ma appare singolarmente carente nel mettere a fuoco gli aspetti più innovativi della riforma gluckiana (anzitutto il progressivo spostarsi del baricentro verso la scena intesa come unità drammaturgica). Se si scorre la pubblicitica degli anni Trenta, anche quella più scapigliata dei Giovani Tedeschi (il gruppo di intellettuali liberali ridotto al silenzio nel 1835 da un *diktat* della Dieta federale di Francoforte) si osserva peraltro un costante tono di rispetto: il padre venerato è assunto nell'Olimpo degli intoccabili. Lo testimoniano i pochi cenni in Heinrich Heine, qualche battuta di Heinrich Laube, un saggio di Theodor Mundt che per la prima volta introduce, proprio a proposito di Gluck, la locuzione *Musikdrama*, destinata a diventare un termine-chiave nella cultura musicale tedesca del secondo Ottocento, e oltre. Nel 1847, in una conferenza tenuta al Gewandhaus di Lipsia in cui sposa la causa del *grand opéra* di Meyerbeer e teorizza la necessità di accogliere nel teatro musicale realtà e concretezza, Wolfgang R. Griepenkerl sanziona l'esaurimento del mito: Gluck, egli afferma, non è ormai più vivo di Pompei.

La posizione di Richard Wagner in quegli stessi anni è ambivalente. In *Oper und Drama* (1851), la riforma gluckiana è liquidata come un semplice capitolo nella storia della lotta del compositore contro lo strapotere dei cantanti. In realtà, durante il lungo soggiorno a Parigi (1839-42) Wagner aveva cominciato a studiare attentamente Gluck; nell'articolo *Über die Ouvertüre*, egli sosteneva anzi il primato, nel genere musicale dell'ouverture, dell'*Iphigénie en Aulide* rispetto ad altri due capolavori scelti a modello, *Don Giovanni* di Mozart e *Leonore* di Beethoven. L'*Iphigénie* continuò ad interessarlo: nel 1847, a Dresda, ne allestì una versione profondamente rimaneggiata, tradotta in tedesco, con il Finale rifatto e un gran numero di interpolazioni «col solo scopo di condurre la musica di Gluck al suo giusto effetto». La sbrigativa liquidazione contenuta in *Oper und Drama* non deve dunque trarre in inganno: il lavoro incessante sulla partitura prediletta – nel 1854 Wagner appronterà anche una nuova chiusa dell'ouverture per eseguirla in concerto – dimostra quanto egli sentisse vicina (pericolosamente vicina, si potrebbe aggiungere) alle proprie vedute drammaturgiche la figura del vecchio riformatore.

MICHELA GARDA (Pavia), *L'impronta di Gluck in Francia*

L'*Iphigénie en Aulide*, l'opera gluckiana meno apprezzata ai suoi tempi e oggi la meno famosa, ma senz'altro la più ambiziosa, complessa e innovativa, è il terreno migliore per osservare le trasformazioni operate da Gluck nell'ambito della *tragédie lyrique* grazie al confronto con la cultura francese avviato con la mediazione del librettista François-Louis Gand Leblanc du Roullet. Tali trasformazioni non si lasciano ridurre agli stilemi di cui i gluckisti, da Salieri in poi, fecero uso a piene mani, come le pause enfatiche, la profusione di settime diminuite, le isolate esclamazioni di orrore. Né basta a definirle la venerazione che gli tributarono i grandi romantici, E.T.A. Hoffmann in testa. L'impronta di Gluck a Parigi si rivela, più che negli «altissimi incantevoli misteri» evocati dai suoi sostenitori ottocenteschi, nelle scelte drammatiche e drammaturgiche concertate con Du Roullet, nella ridefinizione del genere tragico, nel mutato equilibrio tra parola e musica, nell'orizzonte estetico che domina le sue scelte espressive.

Una prima definizione dell'orizzonte estetico in cui si colloca quest'opera scaturisce dal confronto con alcuni passi dagli *Entretiens sur "Le fils naturel"* di Denis Diderot (1757), dedicati alle potenzialità drammatico-musicali del soggetto di *Ifigenia in Aulide*. Secondo Diderot, la natura barbara fornisce all'arte i modelli per scatenare quell'energia espressiva che ha abbandonato le creazioni dei popoli civili e colti, energia che si esprime soprattutto nel grido inarticolato che rompe silenzi gravidi di terrore. La poetica del *cri animal*, così noto ai lettori moderni del *Neveu de Rameau*, diventa il fondamento su cui Diderot costruisce la difesa e i principi di rinnovamento della *tragédie lyrique*. Lo stile fratto, spezzato da silenzi e interiezioni – stile che sarebbe diventato il marchio del sublime drammatico del '700 europeo – si addice in primo luogo alla parola intonata, grazie allo strumento flessibile del recitativo. Le due scene di Clitennestra nei versi di Racine (*Iph.*, IV, IV, 1301-1314, e V, IV, 1693-1699) illustrano come recitativo obbligato e accompagnato possano farsi interpreti di una passione anteriore al *logos*, esprimibile soltanto per mezzo della disarticolazione del discorso: la parola risulta isolata e il legame sintattico indebolito.

Dal confronto tra la tragedia raciniana e il libretto di Du Roullet scaturiscono alcuni elementi rilevanti: (a) il libretto comporta una riduzione del testo in funzione della musica: risulta cassato il complicato intrico delle ragioni pro e contro il sacrificio della protagonista a favore del «gioco delle passioni», come lo aveva definito Francesco Algarotti nel presentare la sua riduzione dell'*Ifigenia*; (b) questa riduzione va in direzione della tragedia domestica, secondo la definizione di Diderot, in quanto l'elemento tragico non scaturisce né dalla condizione elevata dei personaggi né dal conflitto tra la condizione di sovrano e di padre, ma tra un ordine disumano emanato da divinità crudeli e il vincolo naturale e universale di affetto tra padre e figlia; (c) tra parola e musica avviene un passaggio di testimone: se si misura il libretto sui criteri tracciati da Diderot, il dramma di Du Roullet tende verso il dramma serio, avvicinandosi al mondo borghese lontano dagli affanni dai potenti, ma altrettanto colpito dal dolore e dall'infelicità, e favorendo così l'immedesimazione dello spettatore; alla musica compete invece sia la responsabilità della nobiltà e sostenutezza dello stile tragico sia la forza dell'espressione, spinta a saggiare i limiti allora concepibili della disarticolazione del discorso.

SESTO COLLOQUIO DI MUSICOLOGIA
DEL «SAGGIATORE MUSICALE»

Bologna, palazzo Marescotti, 22-24 novembre 2002

Nel salone Marescotti e nella sala di Dioniso fanciullo di palazzo Marescotti (sede del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna) si è svolto il VI Colloquio di Musicologia del «Saggiatore musicale». Le sedute mattutine sono state dedicate alle relazioni libere e ai progetti di ricerca: gli *abstracts* si leggono nella pagina web del «Saggiatore musicale», all'indirizzo <http://muspe.unibo.it/period/saggmus/index.htm>. Nei pomeriggi di venerdì 22 e sabato 23 si sono tenute le tavole rotonde *L'opera del regista e lo sguardo del musicologo*, coordinata da Marco Beghelli (Pesaro), e *Musicologia storica e musica di consumo*, coordinata da Paolo Cecchi (Bologna) e Paolo Somigli (Roma). Pubblichiamo qui il programma complessivo. La prolusione di Anthony Newcomb e alcuni interventi della tavola rotonda coordinata da Cecchi e Somigli verranno pubblicati nell'annata X, 2003, di questa rivista.

Venerdì 22 novembre

Saluto del Direttore del Dipartimento di Musica e Spettacolo, Marco De Marinis, e del Presidente dell'Associazione culturale «Il Saggiatore musicale», Fabio Roveresi Monaco

Prolusione: ANTHONY NEWCOMB (Berkeley), *La caccia alle reminiscenze*

Relazioni libere I - presiede Lorenzo Bianconi (Bologna)

AUGUSTO MAZZONI (Brescia), *La stratificazione dell'opera musicale. Una questione estetico-filosofica*

GIORGIO PAGANNONE (Bologna), *"Rhapsody in Blue": un concerto metropolitano*

Tavola rotonda: *L'opera del regista e lo sguardo del musicologo*

Coordina: Marco Beghelli (Pesaro)

Partecipano: Daniele Abbado (Reggio nell'Emilia), Francesco Degrada (Milano), Paolo Gallarati (Torino), Gerardo Guccini (Bologna), Carlo Majer (Venezia), Carla Moreni (Milano), Paolo Pinamonti (Venezia e Lisbona)

Sabato 23 novembre

Relazioni libere II - presiede Paolo Gallarati (Torino)

LISA NAVACH (Cremona), *Francesco Gasparini e Alessandro Scarlatti: una sfida all'ombra delle sirene partenopee?*

SAVERIO LAMACCHIA (Bologna), *Quel despota del Conte, quel buono a nulla di Figaro: una rilettura di "Almaviva, o sia L'inutile precauzione"*

FRANCESCO DEL BRAVO (Siena), *Problemi testuali in una frase «male istromentata» di Bellini*

ELISABETTA FAVA (Torino), *Il 'tono di leggenda' fra Biedermeier e stilizzazione*

LUÍSA CYMBRON (Lisbona), *Drammaturgia italiana e influenze brasiliane nell'opera del compositore portoghese Francisco de Sá Noronha*

MICHELE CURNIS (Torino), «*Salamandre ignivore... orme di passi...*»: sul libretto di *“Un ballo in maschera”*

GIANGIORGIO SATRAGNI (Torino), *Vita dietro il mito: il caso della “Liebe der Danae” di Richard Strauss*

Relazioni libere III - presiede Tilman Seebass (Innsbruck)

SANDRA MARTANI (Cremona), *Il manoscritto Crypt.B.β.II e il proprium liturgico di San Nilo*

GIULIANO DI BACCO (Bologna-Ravenna), *Filippotto d'Andrea da Caserta: un italiano a Parigi o un francese in Lombardia?*

RENATA PIERAGOSTINI (Parma), *Indizi sulla musica in una cronaca figurata del Grande Scisma*

DANIELE FILIPPI (Cremona), *Ockeghem, Josquin, Gaffurio. In margine a un mottetto “missalis”*

LAURA LEANTE (Roma), *“Bbangra” e identità culturale nella diaspora del Punjab*

SIMONE TARSITANI (Roma), *Elementi di analisi melodico-ritmica dei canti liturgici nei rituali di “zikri” (“dhikir”) a Harar (Etiopia)*

NICOLA SCALDAFERRI (Milano), *Santi, alberi, animali e suoni: una ricerca sui riti arborei lucani*

Tavola rotonda: *Musicologia storica e musica di consumo*

Coordinano: Paolo Cecchi (Bologna) e Paolo Somigli (Roma)

Partecipano: Roberto Agostini (Bologna), Mario Baroni (Bologna), Gianmario Borio (Cremona), Richard Middleton (Newcastle), Raffaele Pozzi (Bologna), Veniero Rizzardi (Venezia)

Domenica 24 novembre

Relazioni libere IV - presiede Raffaele Pozzi (Bologna)

ANNA FICARELLA (Bari), *Mahler interprete: il Kapellmeister e il gusto musicale della Vienna “fin de siècle”*

LUCA CONTI (Trento), *Il «sistema natural aproximado» di Augusto Novaro*

DANIELA TORTORA (Napoli), *“I sette colori del vento”: il suono elettronico dell'organo*

LUISA BASSETTO (Venezia), *Gli scritti di André Schaeffner*

ALESSANDRO MASTROPIETRO (Roma), *Da Aldo Clementi a Franco Evangelisti: la definizione di un nuovo teatro musicale a Roma nei primi anni '60*

DANIELA TRIPPUTI (Bologna), *“Violoncelle-slalom”: la musica secondo Robert Doisneau*

GIORGIO BIANCOROSSO (New York), *Musica da film e ambiguità espressiva*

Progetti di ricerca - presiede Anthony Newcomb (Berkeley)

LUCA BOERO, ROBERTO FIORILLI, MARIA FACIN, MARIELLA GIGLI, ANGELA IENGO, ELISABETTA PIRAS, ANDREA SCHIPANI, DANIELE SORIANO, VALERIA VIOLA, coordinati da CARLA CUOMO (Bologna), *Aspetti dell'inquinamento musicale*

MARINA TOFFETTI (Milano), *Dalla carta al CD-ROM alla rete: alcune riflessioni sul (possibile) futuro delle edizioni musicali*

TILMAN SEEBASS (Innsbruck), *EU Project Culture 2000: Images of Music - A Cultural Heritage*

ANTONIO CASCELLI (Southampton), *Heinrich Schenker e lo "Scherzo" op. 31 di Chopin*

CHIARA MACRÌ (Bologna), *Il tocco pianistico nei suoi fondamenti biomeccanici*

GIANFRANCO MISCIA (Ortona), *Il censimento delle fonti musicali in Abruzzo: problemi, risultati, prospettive di ricerca*